Zeitschrift: Jahresberichte des Archäologischen Dienstes Graubünden und der Denkmalpflege Graubünden

Herausgeber: Archäologischer Dienst Graubünden; Denkmalpflege Graubünden

Band: - (2004)

Artikel: Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt in Chur : das hochgotische Kreuzigungsbild an der Ostaussenwand des Altarhauses

Autor: Rampa, Ivano / Rutishauser, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-821226

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt in Chur: Das hochgotische Kreuzigungsbild an der Ostaussenwand des Altarhauses

Ivano Rampa,
Hans Rutishauser

Situation

Die Architektur der Churer Kathedrale wird gegen Osten durch drei gestaffelte Baukörper bestimmt (Abb. 70): das schmale und hohe Altarhaus des 12. Jahrhunderts ganz im Osten, über der Krypta, den daran anschliessenden Priesterchor (Presbyterium) – höher und breiter als das Altarhaus, aber ebenfalls mit einem Giebeldach gedeckt – sowie den nordseits im Winkel von Nordseitenschiff und Presbyterium aufragenden Kirchturm. Letzterer wurde nach dem Brand des Churer Hofareals 1811 in den Jahren 1828/29 von Grund auf neu aufgebaut. Der Priesterchor beherbergt seit 1845 das spätgotische Eichenholz-Chorgestühl der Domherren, das querrechteckige Altarhaus birgt im Innern auf einem romanischen Altarblock (Stipes) jenen spätgotischen Flügelaltar, den Jakob Russ von Ravensburg mit seiner Werkstatt zwischen 1486 und 1492 geschaffen hatte.[139] Das romanische Altarhaus wurde nachträglich aufgestockt, und zwar nachweislich vor dem Brand von 1811, wie sich aufgrund einer auf 1807 datierten kolorierten Umriss-Radierung von Johann Christ feststellen lässt (Abb. 71). Das Bild zeigt eine Ansicht des Churer Hofes von Südosten, der Kathedralturm weist hier noch den romanisch-gotischen Spitzhelm auf, wie er bis 1811 bestanden hatte. Deutlich zu erkennen ist die ehemalige, tiefer liegende Giebellinie der östlichen Altarhaus-Fassade. Seit der Aufstockung schliesst das Altarhaus mit einer leicht überstehenden Giebelmauer ab. Diese ist 9,5 m breit und bis zur Giebelspitze rund 20 m hoch. Im unteren Drittel weist sie ein sorgfältig gefügtes romanisches Mauerwerk, bestehend aus rechteckig behauenen Kalksteinen auf (Abb. 72); die Steinblöcke stammen aus dem Scalära-Tobel bei Trimmis nahe Chur. Die schmalen Stoss- und Lagerfugen zeigen noch den ursprünglichen romanischen Fugenmörtel, der mit dem Fugeisen nachgezogen und mit Kalk hell ausgefasst wurde. In romanischer Zeit war das Altarhaus von Osten durch ein schmales und hohes Rundbogenfenster belichtet gewesen, dessen gestuftes Gewände mit einem Rundstab belegt ist. Wahrscheinlich wurde dieses romanische Ostfenster bereits anlässlich der Aufstellung des spätgotischen Hochaltares im Jahr 1492 zugemauert, und zwar bis auf die heute bestehende kleine Rundbogenöffnung im Fensterscheitel. Im Jahre 1957 liess Architekt Walther Sulser (1890–1983), der bereits 30 Jahre zuvor die Restaurierung der Kathedrale geleitet hatte, die Fassaden der Kathedrale auf der Ost- und Nordseite instand stellen und teilweise mit einem gelbli-

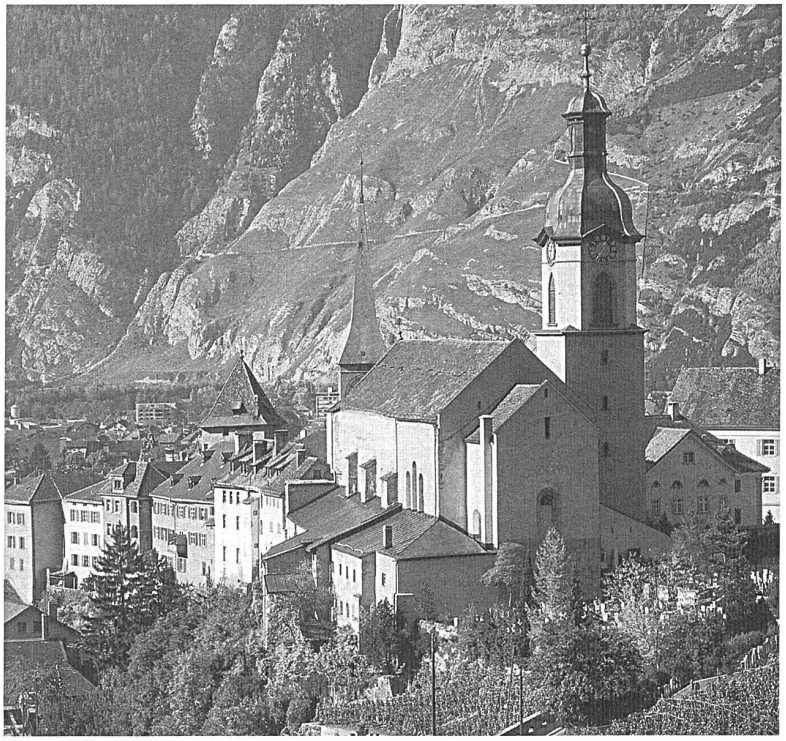

Abb. 70: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt. Blick gegen Nordwesten.

139 Rutishauser Hans: Zur Restaurierung des spätgotischen Hochaltarretabels in der Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt in Chur, Jb ADG DPG 2002, 170-174.

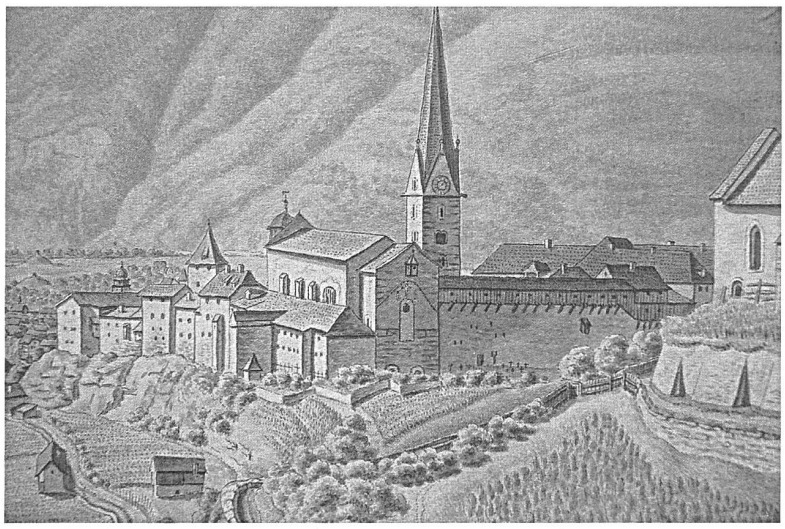

Abb. 71: Johann Christ, «Prospekt und Gegend vom Bischöflichen Hof nebst dem Kloster St. Luzi und der ehemaligen Münzhütte zu Chur im Kanton Graubünden», 1807, Ausschnitt der kolorierten Radierung, 31x47,6 cm.

chen Kalkputz neu überziehen. Damals wohl wurde die romanische Fensterleibung mit den Hausteingewänden bis zum Fensterfalz von aussen her freigelegt, um das romanische Ostfenster in seiner ganzen Höhe ablesbar zu machen (Abb. 72). Über dem romanischen Rundbogenfenster öffnen sich im vor 1811 erhöhten Giebeldreieck zwei hochrechteckige Fensterscharten zum Dachraum, eine grosse unten in der Achse des Altarhauses und eine kleine, leicht südwärts aus der Achse gerückte unter der Giebelspitze. Im Sockelbereich der Ostfassade belichten zwei Stichbogenfenster die Krypta (Abb. 71). Nach der teilweise erhaltenen Stuckzier der inneren Fensterstürze zu schliessen, wurden diese beiden Fenster erst bei der spätbarocken Ausstuckierung der Krypta um 1730 zur bestehenden Grösse erweitert.

Im Zuge der erwähnten Renovationsarbeiten von 1957 hat Sulser den im Vergleich zu heute tiefer liegenden Giebelverlauf des romanischen Altarhauses, der sich übrigens auch im Dachraum des Altarhauses als deutliche Baunaht an der Ost- und Westwand ablesen lässt, ausfindig gemacht. Auf dem Wandstück der Ostfront, das unten von den Scheitelsteinen des romanischen Ostfensters und oben von der originalen romanischen Giebellinie eingefasst ist, hat Sulser damals auch das hochgotische Wandbild einer lebensgrossen Kreuzigung entdeckt. Dieses wurde in der Folge durch den Restaurator Franz Xaver Sauter (1893–1979) aus Rorschach SG freigelegt und konserviert. Die heute vermauerten Löcher dreier Dachpfetten lassen annehmen, dass das romanische Dach ehemals vordachartig über die Giebelmauer des Altarhauses kragte und so der exponierten Aussenmalerei einen Witterungsschutz bot.

Das Bildfeld ist bis zur ehemaligen Giebelspitze 3,5 m hoch, seine Breite entspricht jener der romanischen Fenstereinfassung und misst etwa 2,5 m. Die Kreuzigung wird oben durch ein vorgeritztes und gemaltes Band abgeschlossen. Es handelt sich dabei um einen dreiteiligen Schachbrettfries aus roten und weissen Rechtecken. Die giebelbegleitende Architekturmalerei führt beidseits über die Breite der Wandbildfläche der Kreuzigung hinaus und macht die romanische Giebellinie ablesbar. Südwärts reicht sie bis fast an die Gebäudeecke, bzw. die ursprüngliche Traufhöhe des Altarhauses, gegen Norden ist der Schachbrettfries durch jüngere grossflächige Putzerneuerungen in weiten Teilen zerstört. Auffällig ist die Ähnlichkeit der Giebelzier mit dem rot-weiss geschachten doppelten Schrägbalken des Zisterzienserwappens. Ist dies bloss ein Zufall oder eventuell eine Referenz an den dem Zisterzienserorden angehörenden, später heilig gesprochenen Bischof Adalgott (reg. 1151–1160), der als grosser Reformer seines Bistums Chur wohl auch den Neubau der romanischen Kathedrale veranlasst hatte?

140 RAIMANN ALFONS: Gotische Wandmalerei in Graubünden, die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, Disentis, 1983, 212.

Die roten Rechtecke im oberen, firstnahen Bereich des Schachbrettfrieses sind dunkler getönt als jene bei den tiefer liegenden Dachschrägen. Hier wurde dieselbe Farbe, wohl eine gebrannte Siena, verwendet wie bei den aufgemalten Keilsteinen rund um die Oculi der östlichen Presbyteriums-Aussenwand, die vor der Erhöhung des Altarhauses sichtbar gewesen waren (Abb. 73). Die Kalkglätte und die Vorritzungen dieser Fensterzier sind in ihrer technischen Ausführung identisch mit dem Schachbrettfries am Altarhaus. Reste einer rot-weissen Quaderimitationsmalerei finden sich im übrigen auch am romanischen Rundbogenfenster der Altarhausostwand. Die aufgemalten rot-weissen Fensterumrahmungen und das dreifache Schachbrettgiebelband haben also seit dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts die Ostansicht der Kathedrale Chur farblich geprägt.

Die Malerei an der Ostaussenwand des Altarhauses wird von Alfons Raimann in die Zeit zwischen 1310 bis 1330 datiert.[140] Sie wurde im Zusammenhang mit der laufenden Gesamtrestaurierung der Kathedrale im Jahre 2004 konserviert und retuschiert. Die Arbeiten ausgeführt haben die Restauratoren Ivano Rampa, Pratval, Giacomo Mazzolini, Mesocco, und Peter Bolli, Schaffhausen, unter Beteiligung der DPG und der mit der Kathedralrestaurierung beauftragten Architekten Rudolf Fontana, Domat/Ems, und Gioni Signorell, Chur.

Beschreibung

Das Bild an der östlichen Aussenwand des Altarhauses zeigt eine dreifigurige Szene: Christus am Kreuz, zu seiner Rechten Maria, zur Linken Johannes. Die Malschicht ist durch Witterungseinwirkungen stark reduziert. Die drei Heiligen sind zum grossen Teil nur noch als spärliche Pinselvorzeichnungen erhalten, doch auf Distanz als Figurensilhouetten immer noch deutlich wahrnehmbar. Christus hängt an einem gelben, mit Maserlinien strukturierten Holzkreuz, dessen Enden vom Schachbrettfries der Giebelzier überschnitten werden. Seine feingliedrigen Arme sind leicht nach oben gebogen, die geöffneten, von den Nägeln durchbohrten Hände in beinahe senkrechter Haltung nach oben gereckt. Die Beine

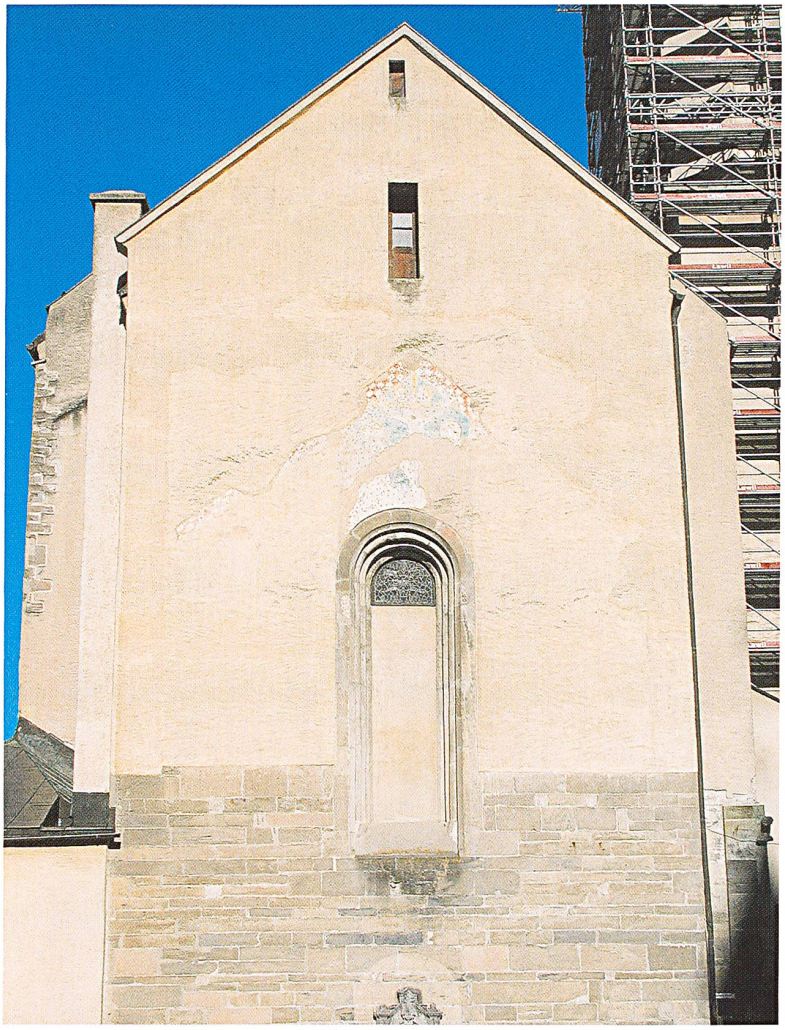

Abb. 72: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt. Ostfassade des Altarhauses, Zustand 2003.

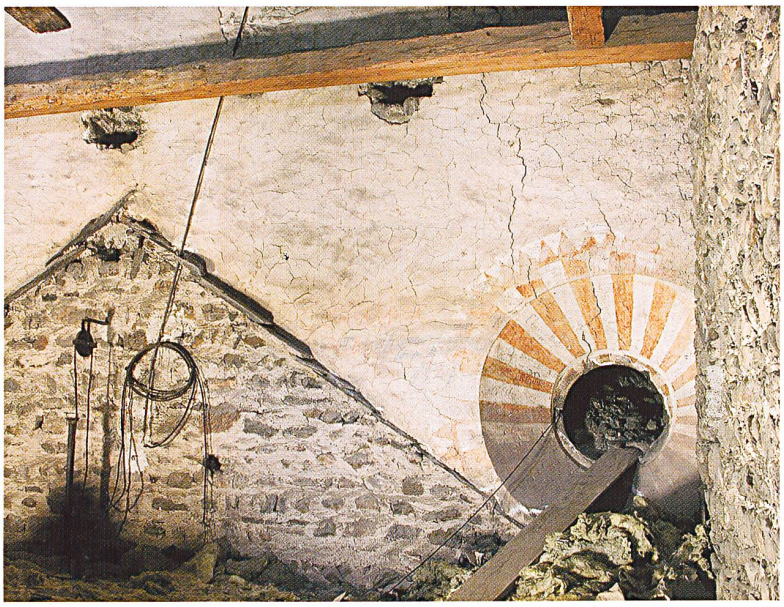

Abb. 73: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt. Dachraum über dem Altarhaus. Blick auf die Ostwand des Presbyteriums. Links ist die ursprüngliche Dachlinie des Altarhauses, rechts ein aussen ehemals sichtbares Rundfenster (Oculus) des Kirchenschiffes zu erkennen.

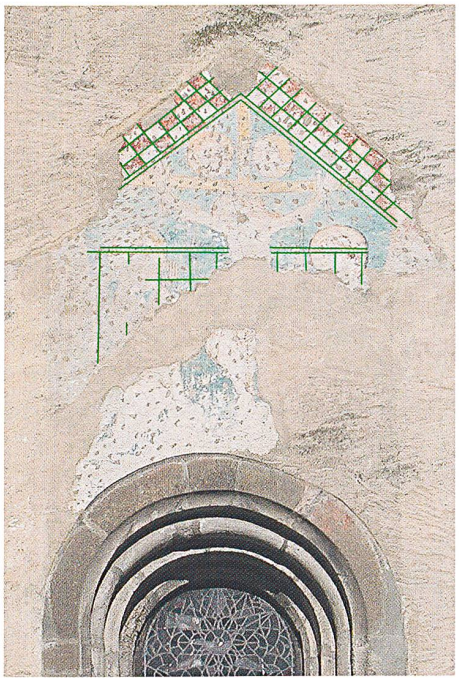

Abb. 74: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt. Kreuzigungsdarstellung an der Ostfassade des Altarhauses. Grün eingezeichnet die Ritzlinien im hochgotischen Malputz.

Christi sind leicht angezogen und verschränkt. Das Haupt des Gekreuzigten neigt sich nach links, Kopf und Nimbus überschneiden die rechte Schulter teilweise. Das gezipfelte weisse Lendentuch reicht bis zu den Knien. Aus den Wunden der Hände und von den leicht gewinkelten Ellenbogen rinnen jeweils drei feingewellte Blutsträhnen. In den Zwickeln zwischen den Kreuzbalken und dem Giebelfries sind links (von Christus aus gesehen rechts, also am bevorzugten Ort) die Sonne (sol) und rechts (von Christus aus betrachtet links) der Mond (luna) gemalt. Die Strahlen der Sonne und der Sichelumriss des zunehmenden Mondes sind in Ockergelb gehalten, die Gesichter der personifizierten Gestirne dagegen fleischfarben getönt.

Das Haupt Marias umgibt ein gelber Nimbus mit ockerbraunen Strahlen. Unter ihrem weissen Schleier sind gelbe Haarlocken zu erkennen. Die Muttergottes trägt einen blauen Mantel. Ihr Gewandsaum folgt der nach links fallenden Rundung des romanischen Rundbogenfensters. Vergleicht man die Körpermasse Mariens mit jenen Christi, so ist anzunehmen, dass die Muttergottes kniend dargestellt ist. Johannes rechts des Kreuzstammes ist schlechter erhalten als Maria. Zu erkennen ist nur noch sein Kopf mit Heiligenschein und gelber Haartracht. Der Nimbus ist gleich wie bei Maria als gelbe Scheibe mit ockerbraunen Strahlen gemalt. Der Hintergrund der gesamten Kreuzigungsszene ist in leuchtendem Blau gehalten.

Technik

Schachbrettfries und Kreuzigung sind in der Technik des «fresco buono» ausgeführt: Vorgängig zum Bildauftrag wurde

auf das Bruch- und Kieselstein-Mauerwerk der romanischen Altarhauswand ein mehrschichtiger Putzträger aus Kalkmörtel geworfen (arriccio). Wo grössere Vertiefungen im Mauerwerk vorhanden waren, ist die Mörtelschicht entsprechend dicker; an diesen Stellen entstanden später Schwundrisse. Der über dem arriccio aufgetragene Freskoputz (intonaco) wurde mit der kleinen Kelle geglättet, deshalb ist die Verputzoberfläche – wie bei mittelalterlicher Wandmalerei üblich – sehr bewegt. Die Darstellung wurde nach kurzem Antrocknen des Putzes in den noch nicht abgebundenen Bildträgerputz gemalt. Die Farbe hat sich beim Trocknen des Verputzes fest mit diesem verbunden. Bereits beim Trocknen des Verputzes entstand ein Rissnetz auf der ganzen Bildfläche.

Zur Übertragung des Bildentwurfs auf die Wand wurde mit Hilfe von gespannten Schnüren oder Anschlaglatten ein Rasterkreuz in den noch feuchten Mörtel geritzt. Der Raster besteht aus Quadraten von etwa 20 auf 20 cm (Abb. 74). Auch der Schachbrettfries längs der Giebellinie wurde vorgeritzt und mit einer Doppelritzlinie von 2 bis 4 cm Breite nach unten begrenzt. Eine gleichbreite Doppellinie verläuft waagrecht in Augenhöhe der Köpfe von Maria und Johannes. Diese Doppellinie legt die Position der Kopf-, bzw. Augenhöhe der Assistenzfiguren fest und bildet mit der Giebellinie ein Dreieck von 40/40/100°. Die grossen Einteilungsquadrate sind nur unterhalb der «Augen-Waagrechten» zu finden. Die Ritzungen beschränken sich auf das Hilfsraster, auch bei genauer Untersuchung liessen sich keine geritzten Konturlinien der Figuren oder des Kreuzes feststellen. Raimann glaubte, eine Zirkelschlaglinie auf der rechten Seite des Johannes-Nimbus zu erkennen[141] – offensichtlich eine Täuschung bei der Beobachtung vom Boden aus, diesen Zirkelschlag als Ritzlinie gibt es nicht.

Die Witterung hat in den vergangenen 670 Jahren die obersten Malschichten mechanisch abgebaut. An vielen Stellen ist so eine Pinselvorzeichnung in rotem Ockerton freigelegt worden. Sie zeigt, wie der Künstler über der flüchtig angelegten Kalkmilch die Konturen der drei Personen des Kreuzes und des Schachbrettmusters anlegte. Die Hilfslinien sind sehr kräftig gezogen, bis zu 10 mm breit. Diese etwas grob angelegten Pinselentwürfe wurden dann stellenweise mit feineren Korrekturstrichen überarbeitet, etwa bei den zum Gebet erhobenen Händen der Maria, deren Finger verkürzt und anders gerichtet wurden oder beim Faltenwurf der Gewänder der Assistenzfiguren. Die Ausführung der Malerei musste zügig erfolgen, weil an dieser exponierten Lage der Malputz schnell trocknete. Meistens wurde der Pinselentwurf zugedeckt, an verschiedenen Stellen blieb die Sinopie sichtbar und wurde so ein Teil der Darstellung. Teilweise weichen die Umrisse der Sinopien deutlich ab von jenen der endgültigen Freskomalerei. In den witterungsgeschützten Vertiefungen des abgekellten intonaco hat sich die Freskomalerei in sehr kleinen Flächen in originaler Frische und Leuchtkraft erhalten. Die verwendeten Farben sind lasierend gemalt, aber doch in kräftigen Tönen aufgetragen. Die Palette besteht aus wenigen Farbtönen.[142]

Herkunft

Aufgrund der gekonnt angewandten Technik des «fresco buono» möchte man den Künstler eher im südalpinen Raum ansiedeln. Der Stil der Malerei jedoch weist für

141 RAIMANN, wie Anm. 140, 211-213.

142 Kleinste originale Farbproben wurden im Labor des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich von Andreas Küng einer Pigmentanalyse unterzogen (Bericht vom 22.2.05). Dabei wurden für die betreffenden Teilchen zwei Blauschichten nachgewiesen: ein grobkörniges Azurit, darüber ein feinkörniges Azurit mit Beigabe von Ocker.

die Herkunft des Künstlers in den Bodenseeraum. Aus diesem Gebiet haben sich in Wand-, Glas- und Buchmalerei, aber auch in der Goldschmiedekunst und in der Holzplastik zahlreiche Werke aus der Zeit zwischen 1290 und 1350 erhalten, dem Zeitraum, in dem auch das Fresko an der Ostaussenwand der Churer Kathedrale anzusiedeln ist. Besonders die verschränkten Beine, das eng an die Knie gelegte, gefaltete Lendentuch, aber auch die im flachen Halbbogen nach oben gebogenen Arme, die fast senkrecht ans Holz genagelten Hände und das fein geneigte Haupt sind Ausdrucksformen, die auch den seeschwäbischen Kreuzigungsdarstellungen eigen sind. Ein weiteres Beispiel einer Kreuzigungsdarstellung des 14. Jahrhunderts findet sich in der Kathedrale Chur selbst, nämlich jenes Wandbild des Waltensburger Meisters an der inneren Nordwand der nordwestlichen Seitenkapelle, das von Alfons Raimann um 1330 datiert wird.[143] Hier sind die Kreuzigung und die Marienohnmacht wiedergegeben. Der Kruzifixus, abgesehen vom rechten Arm nur noch als Sinopie erhalten, ist aber deutlich anders gestaltet als jener an der Altarhausostwand. Die Beine sind stark angewinkelt und wie die Füsse parallel geführt und nicht miteinander verschränkt, die Hände fast zur Faust geballt. Diese Unterschiede weisen darauf hin, dass zur selben Zeit zwei verschiedene Künstler – möglicherweise sogar aus derselben Werkstatt – im Innern und am Äusseren der Kathedrale tätig waren.

Auffallende Ähnlichkeit mit der Malerei an der Kathedrale hat die dreifigurige Kreuzigung an der Südaussenwand des Schiffes der Kirche von Waltensburg/Vuorz, deren umfassender Malereibestand den Kunstdenkmäler-Inventarisator Graubündens, Erwin Poeschel, dazu bewogen hatte, den unbekannten Maler mit dem Notnamen «Waltensburger Meister» zu bezeichnen.[144] Auch beim äusseren Wandbild in Waltensburg/Vuorz, sind die Füsse Christi nicht parallel, sondern übereinander gelegt dargestellt, was auf verschränkte Beine schliessen lässt (Beine und der Unterkörper Christi sind durch eine grosse Fehlstelle gestört). Im Gegensatz zum Kreuzigungsbild aussen entspricht jenes an der nördlichen Wand im Innern der Kirche der Darstellung in der Nordwestkapelle der Kathedrale und ebenso dem Kreuzigungsbild an der Ostwand der Kirche St. Georg in Rhäzüns. In beiden Fällen sind die Füsse nebeneinander gestellt. Offensichtlich gibt es in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zwei Darstellungsvarianten des Gekreuzigten, jene konservative, an romanische Vorbilder erinnernde mit parallel gestellten Beinen und Füssen und eine «modernere» mit gekreuzten Beinen und übereinander gelegten Füssen, wie sie dem gotischen Dreinageltypus entspricht.

Wie darf man sich die Vermittlung solcher Bildmotive vorstellen? Eine wichtige Rolle spielten dabei sicher die Skizzenbücher der wandernden Künstler, von denen aus dem Mittelalter aber nur ganz wenige erhalten sind. Wichtige «Transportmittel» der Bildmotive waren auch Kleinkunstwerke wie Goldschmiedearbeiten und Plastiken. Dabei spielten die Elfenbeinplastiken eine herausragende Rolle. Obwohl nur selten in Künstlerbesitz, waren elfenbeinene Kleinkunstwerke im Besitz vieler vornehmer Personen geistlichen und weltlichen Standes. Vor allem die profanen Spiegelkapseln und die sakralen Klappaltärchen aus Elfenbein, wie sie im Paris des 13. und 14. Jahrhunderts zu Tausenden geschnitzt worden sind, eigneten sich im Reisegepäck reicher Leute,

143 Raimann, wie Anm. 140, 209.
144 KdmGR I, 72-79. - KdmGR IV, 329-334.

seien es Geistliche, Adlige oder Kaufleute, ausgezeichnet als Bildvorlagen, die über weite Distanzen übertragen werden konnten (Abb. 75). Eine ganz besondere Stellung dürften auch die Schreibbücher aus Elfenbein eingenommen haben (Abb. 76).
So zeugt die Darstellung der Kreuzigung an der Ostaussenwand des Altarhauses der Kathedrale Chur, wenn auch durch jahrhundertlange Witterungseinflüsse stark geschmälert, in Technik und Gestalt von der hochgotischen Kunst des 14. Jahrhunderts und ihren weiten internationalen Beziehungen zwischen Norditalien, Frankreich, dem Oberrhein und dem Passland Graubünden.

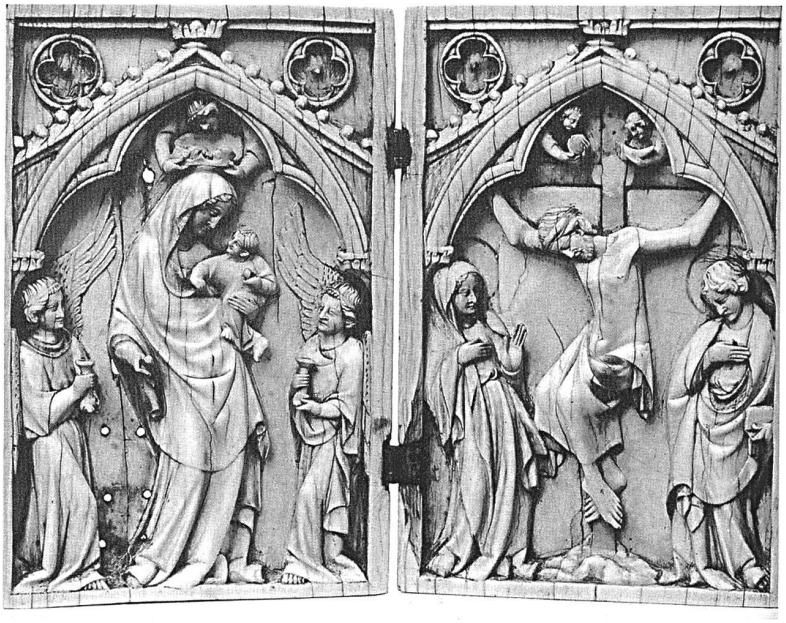

Abb. 75: Diptychon aus Elfenbein mit Maria in der Herrlichkeit und Kreuzigung. Paris um 1340-1350. Paris, Musée du Louvre.

Abb. 76: Schreibbuch aus Elfenbein mit sechs Täfelchen. Die Tafeln waren ursprünglich mit Wachs bezogen und wurden erst später, Mitte des 14. Jahrhunderts, mit Bildern aus der Passion Christi bemalt. Abgebildet die Kreuztragung und die Kreuzigung Christi. Der Stil weist nach Ostfrankreich oder ins Rheinland. London, Victoria und Albert Museum.

Frühere Renovationen

Deutlich ist eine nachträgliche Übermalung der originalen Malerei auszumachen. Hierbei wurde die ursprüngliche Farbgebung beibehalten, die Pigmente allerdings sind mit Kalk angerührt, die Farben wirken daher weisslicher, milchiger. Die Leuchtkraft des Originals wird von der Übermalung nicht mehr erreicht. Über stark abgewitterten Verputzflächen wurde vor dem Neubemalen eine weisse, dicke Kalkgrundierung aufgetragen. Diese ist im unteren Bereich des Bildes so dick, dass die Struktur der Kalkbürste zu erkennen ist. Schwundrisse im Original-Malputz wurden mit dicker Farbe aufgefüllt, zudem sind freigewitterte Steinköpfe nachträglich ebenfalls bemalt worden. Die übermalten Bildteile wurden mit einem dunklen Rotton konturiert. Die Darstellung der Übermalung ist stärker ausgearbeitet und farblich differenzierter als das Original. Diese erste Übermalung lässt sich zeitlich kaum einordnen. Der Umstand, dass zum Zeitpunkt der Übermalung die Originalmalerei aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhundert bereits stark abgewittert war und teilweise sogar Steinköpfe des Mauerwerks blosslagen, möchte man als Hinweis darauf deuten, dass zwischen den zwei Malschichten eine längere Zeitspanne gelegen hat. Andererseits aber wurde die Zweitbemalung detailgetreu dem Original entsprechend ausgeführt, sie folgt noch mittelalterlichen Traditionen, was wiederum auf

einen relativ frühen Zeitpunkt der Zweitbemalung schliessen lässt. Es darf angenommen werden, dass man in der Barockzeit unbekümmerter und freier mit einer hochgotischen Vorlage umgegangen wäre.
Im Jahr 1807 war das Kreuzigungsbild offenbar noch sichtbar (Abb. 71). Wohl in Folge des Hofbrandes von 1811 wurde die Ostfassade des Altarhauses vollständig neu verputzt, das Wandbild also zugedeckt. Als Vorbereitung hat man dabei die ganze Mauerfläche mit der Spitzhacke bearbeitet, um mittels der dabei herausgehauenen Löcher eine bessere Haftung für den neuen Deckputz zu gewinnen.
Die unter Walther Sulser von Restaurator Franz Xaver Sauter 1957 durchgeführte Freilegung und Konservierung des Wandbildes ist nach der Übermalung im Mittelalter die zweite nachweisbare Massnahme, die das Bild nach seiner Entstehung wieder zu neuer Geltung bringen sollte. Die Pickelhiebe und die grösseren Löcher hat Sauter mit einem warmtonigen Mineralputz, wohl mit Zusatz von hydraulischem Kalk gekittet, d.h. auf die Ebene der originalen Malputzfläche (intonaco) gefüllt (Abb. 77). Sauter verzichtete auf der verwitterten Wandmalerei und auf den ergänzten Putzflicken auf jegliche Retuschen. Dies ist insofern erstaunlich, als derselbe Restaurator nur wenige Jahre zuvor, bei der umfassenden Restaurierung der karolingischen und romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Müstair (1947–1951 unter dem Bundesexperten Linus Birchler und dem Architekten Walther Sulser) nicht nur die Ergänzungen und Pickelhieb-Kittungen, sondern auch originale Malschichten in virtuoser Weise sehr grosszügig übermalt hatte. Zur besseren Lesbarkeit des Wandbildes wurde die Malerei in der Breite des romanischen Ostfensters mit senkrechten Randlinien im Verputzton bemalt und begrenzt. Auf der südlichen, linken Seite wurde eine grössere mittelalterliche Putzfläche mit der gleichen Kalkfarbe im Fassadenton überstrichen.
Am Kreuzigungsbild in Chur waren also nach 1957 nur die Farben der beiden mittelalterlichen Fassungen und die in neutralem Ton eingestimmten Putzflicke Sauters zu erkennen.

Zustand und Schäden

Der noch erhaltene originale Malputz des 14. Jahrhunderts war weitgehend in gutem Zustand. Die abgewitterten Stellen waren stabil und sandeten nicht, obwohl sie, aus der Nähe betrachtet, aufgerauht und ruinös erschienen. Fast auf der ganzen Bildfläche fanden sich jene Schwundrisse, die bereits beim Abbinden entstanden waren. Viele davon sind im Bereich stärker verwitterter Stellen ausgewaschen und dadurch etwas breiter geworden. In den Rissen konnten keine originalen Farbreste beobachtet werden. Der nach 1811 aufgetragene Verputz ist um das Wandbild noch sehr gut erhalten. Die von Restaurator Sauter 1957 vorgenommenen Anbordungen am Bildrand sowie die gekitteten Schlaglöcher waren deutlich nachgedunkelt und traten in starken Kontrast zur Malerei. Viele Kittungen in den Schlaglöchern waren durch Schwinden am Rande vom mittelalterlichen Putz abgerissen und hafteten auch kaum mehr am Grund der Schlaglöcher. Im oberen Bildteil waren das etwa 250 Kittungen, im unteren deren 80.
Die blaue Farbe des Hintergrundes bzw. des «Himmels» wischte sehr stark, deutlich stabiler waren die Fleischtöne (Inkarnate) und die gelben Farbflächen, am besten hafteten die roten Farbtöne.

Die ganze Wandbildfläche war stark von Mikroorganismen befallen. Diese kleinen schwarzen Algen wuchsen in den Schwundrissen, entlang der Ritzlinien und in den nach innen geneigten Flächen des Verputzes (Abb. 78). Der Algenbewuchs wird stark vom direkt netzenden Regenwasser begünstigt. Wo die bewegte Malschicht, auch bei kleinen Unebenheiten, mehr dem Regen ausgesetzt ist, wird der Putz durchnässt und bleibt längere Zeit feucht, ein ideales Biotop für Algen. Während der Restaurierungsarbeiten war zu beobachten, dass das Regenwasser meist vertikal auf die Verputzunebenheiten fiel, ganz selten war die Fassade von waagrechtem Schlagregen benetzt.

Das Restaurierungskonzept und die Massnahmen

Das mittelalterliche Kreuzigungsbild sollte konserviert und nicht renoviert werden. Im Mittelpunkt der Restauratorenarbeit stand demnach die Reinigung, Festigung und Sicherung des Bestandes sowie die Ausarbeitung von möglichen Schutzmassnahmen.
Auch zur besseren Lesbarkeit des Wandbildes nach der aufwändigen Restaurierung machte man sich Gedanken. Man war sich einig, dass eine Übermalung der Originalmalerei oder deren Zweitfassung weder mit Linien, noch mit Farbflächen aber auch nicht mit feinen Retuschen zulässig war, weil solche Massnahmen das Original in unverantwortlicher Weise verfälschen würden. Man einigte sich, allfällige Retuschen, sei es in Strichelmanier (trateggio) oder als feine Lasur, höchstens auf den neuen Pickelhieb-Kittungen oder auf neuen Putzflächen und Anbordnungen vorzunehmen. Putzreparaturen sollten keine ausgeführt werden.

Vor dem Einrüsten der Ostfassade wurde eine fotografische Dokumentation, vor allem mit Übersichtsaufnahmen erstellt. Das Stahlrohrgerüst wurde so verankert, dass am Fassadenverputz und am Steinwerk keine Löcher zu dessen Stabilisierung notwendig waren. Zuerst wurde die Malschicht an jenen Stellen, wo sie gut haftete, mit einem weichen Pinsel entstaubt. Zur Festigung der wischenden Malschichten wurde in mehrmaligem Auftrag mit einer Handwasserspritze Kalk-Sinterwasser auf die betroffenen Stellen gesprüht; die Intervalle zwischen den einzelnen Benebelungen dauerten je nach Trocknungsvorgang bis zu fünf Tage. Parallel zu dieser Festigungsarbeit wurden die Algen kartiert und auf kleinen Flächen Reinigungsproben durchgeführt, wobei sich das mechanische Abschälen mit dem Skalpell am besten bewährte. Vorgängig zur mechanischen Reinigung wurden die Algen mehrmals mit einer 5%-igen Wasserstoff-Superoxidlösung in Wasser besprüht und dadurch abgetötet. Auf stark gefährdeten, wenig stabilen Farbflächen wurden die Malschichten mit dipergierendem Kalk gefestigt. Dieser Kalk wurde mit einem feinen Pinsel aufgetragen. Gleichzeitig hat man Putzsicherungen ausgeführt, und zwar wurde dazu eine feine Mischung aus Marmormehl und Kalk appliziert. An mehreren Stellen sind beide Konservierungsmethoden gleichzeitig ausgeführt worden. Nachdem die Farb- und Verputzflächen stabil waren, wurde eine sanfte chemische Reinigung mit Kalksinter-Wasser vorgenommen. Dieses hat man mit Wattestäbchen appliziert, was zugleich die Festigung etwas verstärkte. Allgemein war die Verschmutzung an der bewitterten Malputzfläche gering, zudem konnte diese Oberflächenverschmutzung weitgehend trocken

Abb. 77: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt, Altarhaus, Ostwand. Detail des Kreuzigungsbildes mit Kittungen von Restaurator Franz Xaver Sauter aus dem Jahre 1957.

Abb. 78: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt, Altarhaus, Ostwand. Putzflicke von Restaurator Franz Xaver Sauter aus dem Jahre 1957 im Giebelfries mit Befall von schwarzen Algen.

entfernt werden. Für eine Reinigung mit Latex-Schwämmen oder ähnlichen Abriebtechniken war die Oberfläche zu rauh und zu schlecht haftend.

Die Neutralkittungen im Naturputzton in den Pickelhieblöchern von Restaurator Sauter hatten sich zum Teil durch Randrisse bereits vom originalen Malereiputz gelöst und drohten durch eindringendes Wasser abzufallen. Diese angerissenen und losen Kittungen wurden ausgebaut. Um die originalen Malschichtränder nicht zu belasten, erfolgte der Abbau vom Zentrum der Kittungen her. Die verbliebenen gut haftenden Kittungen verfälschten die Bildwirkung durch ihre stark nachgedunkelte Oberfläche. Eine Aufhellung derselben durch Reinigung genügte nicht, so dass nur noch das Aufhellen durch Übermalen der Kittstellen möglich war. Die dadurch erzielte homogene Farbstruktur war so unbefriedigend, dass man schliesslich entschied, alle Kittungen von 1957, bis auf vier Belegstücke im Würfelfries, zu entfernen und sie durch solche aus Kalkmörtel zu ersetzen.

Bei der Freilegung der Bildränder gelang es, kleine Flächen originaler Malerei und mittelalterlichen Verputzes zu gewinnen. Dabei wurde auf der unteren rechten Seite des Wandbildes eine grössere originale Putzfläche, die von jüngerem Verputz überdeckt war, entdeckt und zur Bildergänzung freigelegt.

Die untere Hälfte des Wandbildes quert eine grosse Fehlstelle im originalen Malputz; davon betroffen sind die Mittelpartie der Marienfigur, die Lenden und Oberschenkel Christi und von Johannes der ganze Körper ohne Kopf. Drei runde Schadstellen im Giebel-Schachbrettfries zeigten die verputzten Aussparungen der ehemaligen Dachpfetten. All diese Schadstellen waren

bereits vor der Freilegung von 1957 mit Verputz bedeckt. Restaurator Sauter hatte sie erneut mit einem grauen, sehr harten Mörtel (vielleicht mit hydraulischem Kalk oder Zement gemischt) überzogen. Was war mit diesen geflickten Putzflächen zu tun? Sie hatten trotz ihrer harten Zusammensetzung offensichtlich keine Schäden an den anstossenden Bildverputzen verursacht, auch Salzkristallisationen waren nicht festzustellen. Trotzdem waren die Flicke in Struktur und Farbe störende Fremdkörper im Kreuzigungsbild. Eine vollständige Entfernung der harten Putzflicke bedeutete eine Gefährdung der originalen Malputze durch mechanische Erschütterung. So begnügte man sich mit einer Verminderung der Stärke dieser Flicke unter das Niveau des anstossenden Originalputzes, zudem wurden die Putzflicke mechanisch aufgerauht und mit einem farblich abgestimmten neuen Kalkmörtel überzogen.

Farbliche Einstimmungen, d. h. Retuschen wurden nur auf neuen Putzoberflächen, vor allem auf den Pickelhieb-Kittungen vorgenommen. Weil die Retuschen am Äusseren witterungsbeständig sein müssen, wurde eine Mischung von Pigmenten (Farbpulver) mit Keim-Fixativ (einem Wasserglas) verdünnt mit Wasser verwendet. Dabei wurden nur jene Stellen retuschiert, welche die Lesbarkeit der Malerei auf grössere Distanz wesentlich verbesserten (Abb. 79). Diese Retuschen verbinden sich so intensiv mit den neuen Verputzoberflächen, dass sie bei Bedarf nur durch mechanisches Abschleifen zu entfernen wären.

Ganz zum Schluss wurden alle grösseren, hell leuchtenden neuen Naturputzflächen mit in Wasser gelösten Pigmenten (aqua sporca) etwas dunkler lasiert. Damit fügen sich die Fehlstellen besser ins Bildganze ein,

Abb. 79: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt, Altarhaus, Ostwand. Neue Kittungen und Trateggio-Retuschen in den Rotbereichen des Giebelfrieses.

Abb. 80: Chur, Kathedrale St. Mariä Himmelfahrt, Altarhaus, Ostwand. Kreuzigungsdarstellung nach der Konservierung und Restaurierung. Zustand 2005.

was die Kontraste abschwächt und die Lesbarkeit der Darstellung verbessert. Der Preis dieser Massnahme war allerdings, dass die ergänzten Putzflächen, bzw. die Fehlstellen im Bild weniger deutlich ablesbar sind. Das richtige Mass zwischen Integration und Kontrast zu finden, ist immer eine Gratwanderung. Der Betrachter mag heute entscheiden, ob dies ohne Störung am Gesamtbild der hochgotischen Kreuzigungsdarstellung gelungen ist. Wir hoffen, dass auch künftig Fachleute der Kulturgüter-Pflege Freude an der von uns geübten Zurückhaltung bei dieser Restaurierung haben werden, gerade weil das Wandbild selbst als Fragment noch viel von seiner ursprünglichen Qualität und tiefen Frömmigkeit ausstrahlt.

Die Beobachtung der Restauratoren während der Arbeiten auf dem Gerüst belegten den schädigenden Einfluss des Regenwassers, wohl auch von Hagel und Schnee auf die Erhaltung des Wandbildes. Die Restauratoren empfahlen daher, über dem Wandbild ein Schutzdach zu errichten. Die Architekten skizzierten verschiedene Giebel- und Pultdachvarianten, von denen ein einfaches, blechbeschlagenes waagrechtes Holz-Brett in Wandbildbreite auf zwei Dreieckskonsolen sich als ästhetisch befriedigend und technisch wirksam erwies. Damit ist gesichert, dass das konservierte Kreuzigungsbild – im Sinne der Nachhaltigkeit – auch von kommenden Generationen noch als mittelalterliche Originalmalerei betrachtet werden kann (Abb. 80).

145 Jb ADG DPG 2002, 133-134.
146 wie Anm. 145, 134.

Anhang: Die Rezepturen

Als Bindemittel wurde vor allem der mit Holzkohlen gebrannte Sumpfkalk aus Altmannstein/Bayern verwendet. Mit Kalk-Sinterwasser hat man die wischenden Farben besprüht, aber auch Feuchtreinigungen der Maloberfläche mit Wattestäben vorgenommen. Mit despergiertem Kalk erfolgte die Sicherung der Malschichten und mit demselben Bindemittel schloss man grössere Risse, wobei man diesen Kalk mit dem Pinsel applizierte. Zur Putzfestigung wurde ein Marmorino-Mörtel, bestehend aus einem Teil Sumpfkalk und drei Teilen Marmormehl, mit dem Spachtel aufgetragen. Für Schlaglöcher im unteren Bereich der Wandmalerei und für die grosse Kittungsfläche, die quer über das Bild läuft, wählte man folgende Mörtelzusammensetzung: Je drei Teile holzgebrannter Sumpfkalk; brauner, mittelfeiner Reichenauer Sand; 0–2 mm grobes, gelbliches Marmormehl; feines, weisses Marmormehl. Zusätzlich wurden 3 mm grosse schwarze Kieselsteine aus Paspels beigemischt.

Für die dunkleren Kittungen der Schlaglöcher im oberen Bereich der Wandmalerei hat man der oben beschriebenen Mörtelmischung einen Raumteil feinen rotbraunen Reichenauer Sand beigemischt. Die Anböschung des Putzes von 1811 längs der Giebellinie erfolgte mit einem Mörtel aus einem Teil Sumpfkalk und drei Teilen mittelfeinen, bräunlichen Reichenauer Sandes. Die Retuschen auf den neuen Kittungen der Pickelhiebe wurden mit kalkechten Pigmenten in einem Gemisch, das hälftig aus Wasser und aus Keim-Fixativ (Wasserglas) bestand, in feiner Tratteggio-Technik aufgemalt.